

Designdoc: Joseph Plateau door Michelle da Rocha

De grafisch ontwerpers Eliane Beyer (1963), Wouter van Eijck (1960), Peter Kingma (1960) en Rolf Toxopeus (1960) werkten op de Rietveld academie al samen aan opdrachten en begonnen in 1989 het bureau Joseph Plateau. De naam van hun bureau is ontleend aan de negentiende-eeuwse Belgische hoogleraar natuurkunde die de werking van het oog bestudeerde en de term 'nabeeld' bedacht. Ze werken vooral voor culturele opdrachtgevers.



Wat deden jullie ouders en hoe zijn jullie op het pad van grafische vormgeving gekomen?

EB: Mijn vader heeft de grootste invloed gehad. Hij was binnenhuisarchitect, had een moderne meubelwinkel in de jaren vijftig en gaf les in Amersfoort: technisch tekenen aan de lerarenopleiding. Mijn moeder heeft een bloemenwinkel gehad en was een levensgenieter. Mijn vader heeft mij op het spoor gezet van grafisch ontwerpen. Ik wist niet zo goed wat ik wilde en vond allerlei dingen leuk, maar ik had altijd wel iets met papier toen ik jong was. Ik had bijvoorbeeld verzamelingetjes van briefpapiertjes. Hij heeft me de Grafische School aangeraden. Mijn vader kwam zelf uit de vormgeverswereld en mijn moeder niet, die maakte wel mooie boeketten, maar dat is iets anders, hoewel ook creatief. Na de HAVO ben ik au pair geweest. In Londen kende ik iemand die platenhoezen ontwierp en toen dacht ik: Hé, daar kun je dus je brood mee verdienen. In een park in Parijs was ik een au pair tegengekomen die bij een grafisch bureautje werkte. Ze haalde haar werktekeningen uit een koffertje en toen realiseerde ik me dat je daar je geld mee kunt verdienen. Die dingen samen, mijn vader die me wees op die grafische opleiding en die twee mensen, zorgden ervoor dat ik op de opleiding Reclame en Reproductietekenen terecht kwam. Dat was een tweejarige opleiding. Daarna ben ik naar de Rietveld Academie gegaan.

WE: Mijn vader was meer technisch en zakelijk. Hij had een technische opleiding en ging op een gegeven moment baggermolens verkopen. Maar hij had ook iets met fotografie. Dus als ik van een van beide ouders iets creatiefs heb meegekregen, dan was dat van mijn vader. Hij had er alleen geen werk in. Mijn moeder is een rare tante, een leuk mens en huisvrouw, en later, toen de kinderen uit huis gingen, werd ze pedicure. Vooral het sociale aspect en met mensen zijn was voor haar belangrijk.

Hoe ben je op het idee gekomen om naar de Rietveld Academie te gaan?

WE: Ik begon op de middelbare school met filmen, met vriendjes. Daarna ging ik ook fotograferen. Ik deed een beetje toneel, maar dat stelde niet zoveel voor. We maakten shows en sketches. Toen was ik twaalf

of dertien. Ik ben na de middelbare school een jaartje psychologie gaan studeren en een jaartje geologie, maar dat was allebei niet wat ik zocht of wilde. Met mijn zwager ging ik T-shirtjes bedrukken en verkopen; we hadden een T-shirtwinkel. Toen wilden we meer leren over zeefdruk en gingen we naar de Grafische School. In de brochure over zeefdrukken stond ook wat over grafisch ontwerp, ik wist eigenlijk niet dat het bestond. Ik dacht: dat is leuker dan zeefdrukken. Ik wilde eigenlijk fotografie doen, maar daar werd ik niet voor aangenomen. Toen dat niet gelukt was, zei de docent van de Grafische School: 'Jij moet naar de kunstacademie, dat is beter voor jou'. Na een jaar Grafische School heb ik me aangemeld bij de Rietveldacademie voor grafisch ontwerpen. Daar liet ik mijn werk zien, maar ze zeiden dat ze er niks mee hadden. Ik liet ook mijn foto's zien en toen zeiden ze: 'Je bent aangenomen, want die foto's vinden we heel erg mooi'. Het gekke was dat die fotografie wel erkend werd bij de afdeling grafisch ontwerpen maar niet bij die van fotografie. Zo is het begonnen.

Met fotografie ben ik gestopt. Ik fotografeerde heel veel, maar op een gegeven moment zag ik alles in foto's. Ik zag alles in composities en kon niet meer normaal kijken. Mijn zusje was zwanger en had mij gevraagd de geboorte te fotograferen. Die verliep moeilijk, maar toen het zover was ben ik de kamer ingestapt. Het was mijn taak te fotograferen, maar wat daar gebeurde was zo bijzonder, een wonder. Dat fototoestel was totaal verkeerd, dat zat er tussen in. Vanaf dat moment heb ik nooit meer serieus foto's genomen.

RT: Mijn vader was gymnastiekleraar en gaf les op een technische school. Hij is later doorgeschoven naar het lerarenonderwijs; de laatste tien/vijftien jaar heeft hij op de Academie van Lichamelijke Opvoeding lesgegeven. Mijn moeder was huisvrouw, zij heeft zich vooral met de opvoeding en het huishouden bezig gehouden. Ze zat in het administratieve werk voor de gemeente, maar moest daarmee ophouden toen ze trouwde, zo ging dat toen. Ik heb twee broers, ben opgegroeid in Assen en wilde naar de kunstacademie, na de HAVO meldde ik me daarvoor aan in Groningen. Ik was achttien en had nog geen uitgebreide portfolio met werk, dus toen ik bij academie Minerva kwam werd al snel duidelijk dat ze me niet gingen aannemen. Ik had me ook opgegeven voor de lerarenopleiding Tekenen en Handvaardigheid. Op de middelbare school had ik handvaardigheid in het laatste jaar als eindexamenvak. Daar werd ik wel aangenomen en ik verhuisde naar Groningen. Die opleiding heb ik afgemaakt. Ik was in die tijd veel met muziek bezig: naar bandjes luisteren, platen kopen, hoezen bestuderen, teksten lezen, plaatjes kijken. Dat is een beetje de trigger geweest. Na de lerarenopleiding was ik nieuwsgierig naar wat er verder allemaal mogelijk was. Ik had toen – in 1983 – niet het idee dat ik voor de klas wilde. Ik was natuurlijk ook nog heel jong.

Ik was met een Engelse samen; zij ging naar Amsterdam voor een studie en ik ging met haar mee. Het was inmiddels duidelijk dat ik verder wilde op een kunstacademie. Op de lerarenopleiding word je in alles een beetje opgeleid; wat aquarelleren, technisch tekenen, model- en portretschilderen. Alles houdt na een semester weer op, want dan moet er weer een ander onderwerp aan bod komen. Je wordt nieuwsgierig gemaakt, maar niets gaat echt de diepte in. Het basisjaar van de Rietveld mocht ik niet doen, omdat ik al een opleiding af had. Dat vonden ze ingewikkeld, dus ik moest een richting kiezen. In de prospectussen van de academie zocht ik naar de meest passende afdeling. Ik voelde me het meest verwant met grafisch ontwerpen, ook omdat die net vernieuwd was door coördinator Frans Oosterhof. Hij heeft een belangrijke rol gespeeld in de Enschedese School.¹ Dat was een kunstenaarscollectief dat in de jaren tachtig actief was en een soort postorderkunst produceerde. Je kon je erop abonneren. Een abonnement garandeerde een aantal in beperkte oplage geproduceerde kunstwerken die per post werden toegestuurd. Wat me aansprak was het eigenwijze, het tegendraadse en ook de lichtheid van het hele concept. Het ging om kunstwerken waarbij toegepast en autonoom met elkaar werden gekruist. Allemaal met een hoog en inspirerend doe-het-zelfkarakter. Zij hadden me tijdens de lerarenopleiding al geïnspireerd,

¹ De Enschedese school (1976-1997), een collectief dat opgericht werd door afgestudeerden van de Academie voor Kunst en Industrie (AKI Enschede) en met steun van docent Geert Voskamp. Het collectief stuurde vier keer per jaar een kunstwerk naar haar leden. Ze hadden geen manifest en wilden ook geen beweging zijn. Frans Oosterhof behoorde tot de vaste kern. In 1997 maakten ze met een laatste tentoonstelling een einde aan dit kunstenaarsinitiatief. Bron: https://www.utoday.nl/news/42598/expositie_enschedese_school_in_rijksmuseum_twenthe (geraadpleegd op 26 maart 2018).

dus toen ik er achter kwam dat Oosterhof de avondopleiding runde en nieuw leven had ingeblazen, ging ik daarheen. Daar heb ik Peter, Eliane en Wouter ontmoet.

PK: Mijn vader was drukker en mijn moeder huisvrouw. Ik heb nooit geambieerd om die drukkerij over te nemen. Met een omweggetje kwam ik toch in die wereld terecht. Ik kom uit Leeuwarden en heb op de academie Minerva in Groningen gezeten. Maar ik heb ook een lerarenopleiding gedaan. Ik had geen duidelijk idee wat ik wilde, maar ik wilde niet voor de klas, ik vond mezelf daar niet geschikt voor en ik had er geen zin in. Tekenen vond ik leuk en dat kon ik ook redelijk, dus ik zocht naar illustratie. Ik vond mezelf niet geschikt als kunstenaar; ik had niet genoeg eigen ideeën en vond het ook leuk om met andere mensen te werken, dus ik probeerde een beetje van twee walletjes te eten. De opleiding illustratie was alleen overdag en dat wilde ik per se niet, omdat ik al vanaf mijn vierde op school had gezeten. Het had ook met studiefinanciering te maken. 's Avonds kon je met een baan of met een uitkering studeren. Bovendien moest ik in militaire dienst, dat was destijds verplicht. Toen koos ik voor een tussenvorm: illustratie bij het grafisch ontwerpen. Op de lerarenopleiding kreeg je schilderen en was grafisch ontwerpen een tweede praktijkvak; ik vond grafisch ontwerpen het leukst, maar vulde het voornamelijk in met tekenen en schilderen. Die letters interesseerden me niet zo heel erg. Daar ontdekte ik dat ik samenwerken leuk vond. Tijdens het toelatingsgesprek zagen Frans Oosterhof en de rest geen grote bezwaren. Ik wist niks van de Enschedese School en ik wist ook niet wie Oosterhof was, maar ik dacht: dat ga ik dan maar doen. Ik moest in dienst, maar om daaraan te ontkomen mocht je vervangende dienstplicht doen en zelf werk zoeken. Toen heb ik nog toelatingsexamen gedaan in Rotterdam, omdat ik daar in een museum zou kunnen werken. Daar was ik ook aangenomen dus ik moest kiezen, maar ik ben gebleven en heb hier een baantje gevonden. Toen kwam ik Rolf, Eliane en Wouter tegen.

Zaten jullie bij elkaar in de klas?

WE: Niet in het basisjaar maar later wel.

EB: De opleiding duurde vijf jaar, we studeerden af in 1989. Het eerste jaar, in 1984, was het basisjaar en daarna had je vier jaar de richting die je zelf koos. Vier jaar echt grafisch. Na mijn basisjaar zei docent Pjotr Müller dat ik richting beeldhouwen moest gaan.

WE: Bij mij werd dat ook gezegd, ik twijfelde tussen beeldhouwen en grafisch ontwerpen.

EB: Misschien zag Müller in mijn werk een ruimtelijk inzicht. Maar ik had in mijn hoofd: ik wil met dat wat ik doe mijn geld, mijn brood kunnen verdienen. Beeldhouwen was wat mij betreft wat abstracter en dat grafische had mooie praktische, toepasbare kanten: duidelijk en zichtbaar. Ik denk dat dat mij die kant op dreef.

WE: Voor mij gold ook dat ik meer voor zekerheid koos, in de zin van uitzicht op een baan. Met vrije richtingen is het: doorgaan en kijken waar je uitkomt. Dat is natuurlijk wel heel avontuurlijk, maar daar koos ik niet voor. Dus dat toegepaste van grafisch ontwerpen was een trigger; een combinatie van creativiteit en ervan kunnen leven.

PK: Ook ik mocht het basisjaar niet volgen. Ik wilde zelfs direct naar het derde jaar, maar dat mocht evenmin.

Waarom de avondschool?

EB: Bij mij was het ingegeven doordat ik nog bezig was met de Grafische School. Er was daar een nieuwe tweejarige opleiding gestart die je eraan vast kon plakken. Maar daar vond ik niet zoveel meer aan, het was toch een beetje een snuffelstage. Toen was er geen mogelijkheid meer om me aan te melden voor de dagopleiding van de Rietveld, wél voor de avondschool. Even dacht ik het allebei te doen: overdag de

Grafische School en 's avonds de Rietveld. Dat leek me een hele mooie combinatie en dat heb ik een tijdje volgehouden, maar dat ging heel erg schiften. Op de Grafische was het een totaal andere wereld, met de nadruk op de praktijk van het toenmalige drukkersvak en de aspecten die daar allemaal bij kwamen kijken: typografie, zetten, lithografie, binden en dergelijke. Op de Rietveld werd je gestimuleerd of zelfs geacht je eigen vorm én inhoud te vinden en vooral zoveel mogelijk vooropgezette gedachten of kaders los te laten. Het onderzoek, het eigene van eenieder werd omarmd en de zoektocht daarnaar aangemoedigd. De uitkomst bij een opdracht, die soms heel abstract was, lag niet vast. Het ging vooral over leren kijken en jezelf ontwikkelen om met eigen gedachten tot een vorm komen en je eigen taal te vinden.

WE: Na mijn studie kwam ik in de bijstand, dat was heel normaal in de jaren tachtig. Met de bijstand mocht je niet overdag studeren, dan was je student, maar 's avonds wel, dan was het een soort omscholing. Ik vond het heel prettig: overdag intensief aan schoolopdrachten werken en 's avonds les. Door de bijstand was het een gratis studie. De afdeling grafisch ontwerpen op de avondschool had een betere reputatie dan die van de dagschool, dat had te maken met de docenten die daar de scepter zwaaiden.

Welke docenten waren belangrijk en goed?

WE: Dat waren er twee. Frans Oosterhof was belangrijk omdat hij de afdeling meer naar zijn inzicht begon in te richten. Hij liet ons zien dat je met taal en beeld een uitdrukkingmiddel hebt waarmee je je tot het wonderbaarlijke leven kunt verhouden en dat deze houding en uitdrukking ook toepasbaar zouden kunnen zijn op grafisch ontwerpen. Vóór Oosterhof was Kees Nieuwenhuijzen belangrijk, maar Oosterhof haalde Marten Jongema erbij, dat vond ik ook interessant. Gerard Unger gaf typografie en dat vak ging vooral over basiskennis en niet zozeer over vernieuwingen of experiment. De Grafische School is heel toegepast en dienstbaar aan de maatschappij zoals die is. Bij de Rietveld was het heel erg experimenteel, los en een beetje tegendraads. Meer op kunst georiënteerd dan op commercie.

EB: De 'vrijere' stempel die Frans Oosterhof op de grafische richting drukte was heel vormend. Van Peter Mertens en Swip Stolk hebben we ook nog even les gehad. Ze haalden er ook mensen bij van buiten, gastdocenten als Willem van Zoetendaal, die op fotografiegebied veel heeft betekend. Het was heel vrij en heel ruim, geen nauw grafisch vakonderwijs. Met het gevolg dat je na zo'n school bijna gaat denken dat je een soort kunstenaar bent. Dat is toch echt niet het geval.

WE: We kregen heel weinig theorie. Het ging meer over een houding die je ontwikkelt ten aanzien van bepaalde onderwerpen, hoe je je daartoe verhoudt, hoe je ernaar kijkt en hoe je dat tot uiting wilt brengen en verbeelden, dus meer een persoonlijke benadering dan leren hoe het hoort of moet. In die zin lijkt het op een kunstenaarsopleiding.

EB: Het is mooi dat zo'n academie een soort speeltuin is en onderzoeksruimte biedt. Het heeft niet zoveel zin om de praktijk na te bootsen, dat kom je nog wel tegen. Dat is iets wat zichzelf leert, dus ik vind het goed dat je op een academie alle vrijheid krijgt.

Hadden jullie toen bepaalde voorbeelden of inspiratiebronnen?

EB: Ik kan me herinneren dat ik zo tegen het einde, want je maakt natuurlijk een ontwikkeling door op een academie, Walter Nikkels interessant vond. Dat was iemand die een kunstenaarsboek benaderde als een wereld in zichzelf en niet louter als een catalogus met een plaatje en praatje, maar meer als een object van die kunstenaar en een 'kunstwerkje'. De inhoudelijke focus sprak me aan.

WE: Je ziet wel veel dingen die je mooi vindt, maar ik keek niet speciaal tegen iemand op.

EB: Ik vond de kunstenaar Lucio Fontana heel bijzonder. In de doeken van Fontana zag ik iets onbenoembaars samenkomen. Enerzijds het monotoon gekleurde maar precies geschilderde doek, een soort eindpunt in de abstracte schilderkunst, de spanning die een opgespannen doek sowieso in zich draagt. En dan dat mes dat daardoorheen is gehaald, de snee die daar doorheen kliëft, de ruimte die daardoor letter-

lijk én figuurlijk vrijkomt... erachter, erdoorheen, ervoor. Maar ook het antwoord op diezelfde abstracte schilderkunst; de lucht, de ontsnapping en de vernietiging die het tegelijk ook weer niet is. Het is noch het een noch het ander maar precies alle twee in één moment gevangen. En het schept oneindig veel ruimte. Het voelde toen heel kosmisch. Dat alles in één beeld samenkomt, wat je een onmetelijk inzicht geeft en je tegelijk in esthetische zin ontroert. Dat is weliswaar geen grafische vormgeving, maar de opleiding bracht je met zulke kunstenaars in aanraking. We maakten ook leuke uitstapjes naar bijvoorbeeld tentoonstellingen.

Hoe begon jullie samenwerking?

WE: Dat begon in 1986/1987. Ik werkte als vrijwilliger bij filmhuis Desmet. Ik verzorgde daar de etalages, maar het ging mij meer om de betrokkenheid bij film. Rolf suggereerde dat het leuk zou zijn om het krantje/programmablad voor Desmet te gaan maken. We stelden dat voor en ze vonden dat een goed idee. We hadden bedacht dat we dat programmablad gratis zouden maken in ruil voor werkruimte. Achter in het filmhuis was een lege ruimte waar wij ons oog op hadden laten vallen. Eliane en ik hadden toen een relatie...

EB: Dat krantje werd opgemerkt op de academie als iets interessants. Het viel op en toen vroeg de Rietveld ons om de affiches voor de tentoonstellingen in het Rietveldpaviljoen te ontwerpen.

WE: We hadden die afspraak met Desmet halverwege 1987 gemaakt, maar omdat er nog iemand in die ruimte zat maakten we die blaadjes tot 1989 bij mij op zolder. Daarna zijn we eerst gaan verbouwen. Er moesten balken en vloeren in. We waren in het eindexamenjaar vooral bouwvakkers. We werkten aan examenprojecten, onder andere aan een decor, want daar hadden we de ruimte voor.

EB: Dat was de theaterproductie *Helden* van stichting Company.² Deze opdracht kwam via een vriendin van Rolf. Naast de studieopdrachten maakten we voor Desmet affiches, programmablaadjes en nog wat losse dingen. Vanuit het Rietveldpaviljoen kwamen mensen die daar tentoonstellingen hadden naar ons toe. Een van hen was Akelei Hertzberger, die heeft ons weer gekoppeld aan het NAI, het Nederlands Architectuurinstituut (nu: Het Nieuwe Instituut), waarvoor zij werkte. Dat was onze eerste, echte serieuze opdracht, het boek *Follies voor de Floriade* (1989). Vanaf dat moment ging het zachtjes aan rollen. *Follies* werd gedrukt bij drukkerij Mart Spruijt waar Freek Kuin werkte, en hij had lesgegeven op de Rietveld, theoretische vorming. Kuin was de man van de praktijk en wist daar alles van. Zo knoopt alles aan elkaar.



² Een bewegingsvoorstelling voor kinderen van stichting Company. Het verhaal gaat over drie ridders die allerlei avonturen beleven. Naast het decor, heeft Joseph Plateau ook een folder en een affiche voor deze voorstelling ontworpen. Bron: Gerrit Rietveld Academie, *Eindbeoordeling 1988-1989* (Amsterdam, 1989).

Wanneer noemden jullie jezelf Joseph Plateau en hoe ging het na de academie?

WE: Toen we dat eerste programmaboekje voor Desmet maakten in juli 1987, moesten we een naam hebben. Ik had een stuk gelezen over Joseph Plateau, de Belgische wetenschapper die de basis voor de filmindustrie legde en blind is geworden door te lang in de zon te kijken.³ Wij vonden het leuk om met vier mensen één naam te hebben. Die hebben we snel even bedacht en daar zijn we nooit meer vanaf gekomen. Van Plateau komt de term 'nabeeld', het verschijnsel dat een afbeeldingen op je netvlies blijft hangen, maar omdat je op film veel foto's na elkaar ziet wordt het beweging. Hij was ook een sukkel, met een hangend, lijp gezicht.

EB: Omdat hij veel met film te maken had sloot de naam goed aan want wij zaten op dat moment helemaal in die filmwereld. Het was voor ons een grappige, beetje sprookjesachtige figuur. Hij leefde niet meer.

RT: We realiseerden ons dat het hele sociale gebeuren na de academie weg zou vallen. Je hebt niet meer die klas of die docenten. Er is niemand meer die je een opdracht geeft en je begeleidt. Daar zagen we ook tegenop. In de laatste fase dachten we: waarom gaan we niet gewoon door met de samenwerking?

PK: Dat was eigenlijk al eerder, het begin is onduidelijk. We kwamen elkaar in 1985 op de Rietveld tegen en na twee jaar hebben we de eerste dingen samen gedaan. We zijn er ingegroeid. Het laatste jaar zijn we deels individueel afgestudeerd en deels samen.

RT: De eerste opdrachtgever was cruciaal. Desmet was voor ons een fantastisch platform, omdat er een continue stroom van opdrachten was: maandkrantjes, filmaffiches, programma-affiches. Dat heeft ons in staat gesteld om in korte tijd het vak onder de knie te krijgen, maar ook om gezien te worden. Het ging in een sneltreinvaart. Achteraf gezien was dat een gouden greep, op dat moment was het puur pragmatisch. Het was een interessant filmhuis met een alternatief programma. Het was geen Pathé, het zat meer in de cinefielenhoek en arthouse. Daar kwamen de gekste films voorbij en daar kon je geen braaf affiche voor maken, het dwong ons werk met een scherp kantje te maken. Hoe je het ook wendt of keert, dat heeft ons op een spoor gezet en daarmee ontstond een profiel naar buiten toe waar je op aangesproken werd, een ontwerpmentaliteit. Het was bij Desmet een soort speeltuin. Er was weinig geld, ze hoefden ons niet te betalen zolang wij de werkruimte konden gebruiken. We werkten nauw samen met drukkerij De Raddraai-er waar we kind aan huis waren en tot aan de pers mee mochten experimenteren. We hebben veel op de academie geleerd, maar de *nitty-gritty* kwam aan bod toen we voor Desmet fanatiek aan het werk gingen. Daardoor kregen we ook de naam ontwerpers te zijn die met weinig geld iets leuks en bijzonders konden maken.

PK: Ook zo'n stigma.

RT: Maar we vonden dat leuk. Je hebt een bepaalde mentaliteit als je net van de academie komt; je bent eigenwijs en wil jezelf bewijzen. We werden aanvankelijk met argwaan bekeken door de drukkers, de zetters en anderen in de praktijk. Die dachten: daar heb je weer zo'n snotaap die weet hoe het moet. Maar ze vonden het ook wel leuk om daar in mee te gaan, om te kijken of je met weinig geld toch nog iets met kleur kon doen waardoor er iets gekks ontstond. Nood breekt wet. We waren heel erg aan het zoeken naar wat er allemaal mogelijk was. Dat heeft heel veel effect gesorteerd uiteindelijk. Ik vind het heel bijzonder dat we nu weer terug zijn in het filmwereldje. We hadden die plek verlaten, Desmet hield in 1997 op en voor ons werd het werken voor de film daarmee afgesloten.⁴ Vijftien tot twintig jaar later kwamen we ineens weer op het spoor van film via het Filmmuseum, dat toen nog in het Vondelpark zat. Met hen zijn we naar de overkant van het IJ verhuisd, naar het nieuwe Filmmuseum Eye.

³ Belgisch wetenschapper (1801-1883). Petra Gunst, 'Plateau, Joseph (1801-1883)', UGentMemorie. www.ugentmemorie.be/personen/plateau-joseph-1801-1883 (geraadpleegd op 21 maart 2018).

⁴ In 1997 verloor de staf van Desmet een kort geding en werd het theater overgenomen. 'Staf Desmet verliest geding om overname filmtheater', *de Volkskrant*, 1 augustus 1997. <https://www.volkskrant.nl/film/staf-desmet-verliest-geding-om-overname-filmtheater~a503865/>. (geraadpleegd op 30 maart 2018).

PK: En we troffen dezelfde mensen aan.

RT: Allemaal mensen die op hun eigen manier carrière hadden gemaakt. De een in filmprogrammering, de ander in filmprojectie, weer iemand anders inhoudelijk. Dat is dierbaar.

PK: Toen we net afgestudeerd waren, kregen we de mogelijkheid om voor de voorloper van NAI uitgeverij te werken. We konden hen al een hele bak met werk laten zien. We maakten *Follies*, twee heel ingewikkelde en dure boeken. Omdat we al zoveel ervaring hadden met drukken en dat konden laten zien, was dat ook geen probleem. Dat vertrouwen was er direct.

Met welke opdrachtgevers vinden jullie het fijn om te werken en waarom?

RT: We werken met veel plezier aan opdrachten van het Filmmuseum Eye, omdat we affiniteit met het medium hebben en in aanraking komen met mensen die dingen doen die we interessant en fascinerend vinden. Wij krijgen niet direct te maken met de mensen die daar een expositie hebben, maar wel met de staf die de exposities bedenkt. Met hen gaan we graag om de tafel zitten en voelen we affiniteit. Daarnaast werken we graag voor uitgeverijen, we maken veel boeken. Weinig literatuur, veel voor musea en over architectuur. Het is voor het grootste deel print, maar ik maak graag uitstapjes, bijvoorbeeld door samen met ruimtelijk ontwerpers een inrichting van een tentoonstelling te maken. We doen veel voor Eye en hebben ook gewerkt voor het Van Goghmuseum, het Tropenmuseum en het Theaterinstituut. Het zijn heel verschillende opdrachten. Soms is het even slikken, dan denk je: wat moet ik hiermee? Maar negen van de tien keer ontdek je iets waar je raakvlakken mee hebt en waar je enthousiast van kunt worden. Dat is heel belangrijk, anders krijg je het niet voor elkaar.

Is het ook weleens voorgekomen dat dat niet gebeurde? Dat je er niet uit komt? Hoe werkt het proces?

RT: Als je een tentoonstelling over een filmmaker in Eye ontwerpt gaat het niet alleen over het enthousiasme voor het werk, maar vooral om de adrenaline die vrijkomt omdat je al ontwerpende iets ontdekt wat je fijn of mooi vindt en wat je bevalt. Dan denk je: dat kan wat worden. Het zijn ideaalbeelden die richting geven (energie genereren) en waar je dichtbij probeert te komen. De ene keer lukt dat beter dan de andere. Geslaagde voorbeelden vind ik bijvoorbeeld de *Found Footage* catalogus (2012), de publicatie bij de tentoonstelling over de Quay Brothers (2013) en die bij de Celluloidtentoonstelling (2016).



PK: Wat je ook doet, hoe je ook werkt, de mensen met wie je werkt zorgen voor minstens de helft van het plezier. We besteden heel veel aandacht aan het contact, om dat goed te laten verlopen. Dat je conflicten voor bent en dat het een soepel proces wordt wat niet stroef verloopt. Als het niet klikt is het vaak een eenmalige kwestie.

RT: Bij grafisch ontwerpen is het samen kunnen werken fundamenteel, je zit niet als een kunstenaar in een isolement op je atelier, maar je gaat met de ander een gesprek aan en daar hebben we altijd zin in.

PK: Daarom zijn we met z'n vieren begonnen. Je staat niet alleen sterker, maar je hebt ook onderling overleg.

RT: Het is een klankbord. We werken op verschillende manieren samen, we hebben alle vormen uitgeprobeerd.

Hoe was het ontwerpklimaat in de jaren negentig?

WE: Het was heel goed omdat er zoveel subsidies waren, dat zie je vooral achteraf. Er was veel aandacht voor vormgeving en er waren veel niet direct economisch-commerciële opdrachten die inhoudelijk gericht waren. In dat klimaat speelden de opdrachten van de afdeling Kunst & Vormgeving van de PTT (later KPN en PostNL) een grote rol. Daar hebben we veel werk van gekregen. PTT was eerst een staatsbedrijf, die stonden midden in het klimaat toen en daar liften wij op een prettige manier op mee.

EB: De PTT maakte allerlei transformaties door en werd langzaam maar zeker meer commercieel en marktgericht vanwege de privatisering. Dat werd KPN of TNT, het heeft veel namen gehad. Daar kregen we met regelmaat een leuke opdracht van, bijvoorbeeld postzegels. We zaten nog steeds in die filmwereld, dus buiten Desmet kwam ook Argus Film naar ons toe en we ontwierpen voor theatergezelschappen en Crea. Andere opdrachtgevers waren het NAI, de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK) en het Vormgevingsinstituut. Het Vormgevingsinstituut vroeg ons voor een huisstijl en jaarverslagen. Het is leuk dat je bij zo'n instituut, wat over vorm gaat, terecht komt. Ook weer via via.

De hele digitale ontwikkeling stond nog in de kinderschoenen. Wij zijn nog begonnen met stroken plakken, zetinstructies schrijven, zetwerk wegbrengen en terugkrijgen; alles handmatig. Maar je rolt en groeit mee. Ons eerste computertje was een mini-classic van de Mac, een heel klein dingetje. Het is leuk om dat allemaal meegemaakt te hebben.

WE: We zaten natuurlijk in Amsterdam, in het culturele circuit, dus er was van alles aan de hand.

Jullie deden heel veel verschillende dingen, namen jullie ook commerciële opdrachten aan?

EB: We hebben eigenlijk nooit een louter commerciële opdracht gedaan – niet dat dat slecht is – maar het kwam niet op ons pad. Veel uitgeverijen, helemaal in het begin ook boekomslagen voor Van Genneep. Heel cultureel, kleine theatergezelschappen. Allemaal niet heel groot.

WE: We hebben een keer een schetsontwerp voor het bedrijf Armada Music gemaakt, een platenlabel. Dat was heel commercieel. Daar werden we toen niet voor gekozen. Dat commerciële is bij ons nooit echt iets geworden. Die hele kleine hintjes in die richting zijn niet doorgezet.

EB: En we ontwierpen een grappig boekje voor meubelfabrikant Artifort(1997), ook een commercieel bedrijf. We zijn nooit een reclamebureau geworden.



WE: We zijn sowieso geen bureau geworden. Heel veel ontwerpers om ons heen werden opeens groot en hadden soms wel twintig werknemers, en het is eigenlijk wonderlijk dat dat bij ons niet gebeurd is. We zijn altijd met z'n viertjes gebleven.

PK: We hebben ongelooflijk geluk gehad dat we altijd in de culturele hoek hebben mogen werken. We hebben nauwelijks puur commerciële dingen gedaan.

RT: Dat is ook een profilering geweest. We zijn in die richting begonnen en het was 'van het een komt het ander'. Het geluk zit hem in het feit dat het een wereld is waar we ook affiniteit mee hebben, dus negen van de tien boeken die we maken gaan over onderwerpen waar we op een bepaalde manier enthousiast van kunnen raken. We hebben nooit de ambitie gehad – maar dat heeft ook te maken met dat we het niet goed kunnen – om een andere afslag te nemen en richting reclame te gaan en bijvoorbeeld een tube tandpasta te moeten promoten. Dat is een heel ander verhaal.

PK: Reclame is een vies woord bij ons.

RT: Het is geen vies woord, we zijn er niet goed in. Dan moet je echt campagnes gaan bedenken. Het vraagt om heel andere ontwerpopvatting; dan moet je echt alles uit de kast trekken en er komt heel veel bij kijken. Het heeft elkaar ook wel geraakt hoor, want er waren periodes dat reclame, grafisch ontwerpen en de beeldende kunst elkaar erg in de gaten hielden en beïnvloedden. Maar 90 % van het werk dat we doen komt uit de culturele hoek. Die hoek is voor een belangrijk deel afhankelijk van subsidies. Vooral in de crisisjaren rond 2008 hadden we minder werk omdat onze klanten opeens minder geld kregen en ons niet meer konden betalen.

Hebben jullie wel eens (commerciële) opdrachten afgewezen?

EB: Nee, de commerciële opdrachten kwamen gewoon niet op ons pad. Je hebt in een beperkte kring bekendheid en dat trekt bepaalde opdrachtgevers aan. En niet degenen die je niet wilt. Het is geen doelbewuste keuze. Nu zouden we een goede commerciële opdracht misschien wel fijn vinden omdat je een beetje geld moet blijven verdienen. De tijden zijn enorm veranderd, de subsidiestromen zijn er niet meer, de spoeling is dunner. Er is gewoon minder te vergeven op cultureel gebied.

WE: Ik kan me voorstellen dat jonge mensen nu veel commerciëler denken en niet altijd veel concessies hoeven te doen aan wat ze willen maken, maar ze bewegen zich wel in een wereld die meer afhangt van vraag en aanbod en minder van subsidies. Dat geldt voor ons ook, maar we zijn het niet zo gewend. Ik vind het leuk om te zien dat iets verkoopt, maar het is ook lastig. Laatst heb ik met een vriend een kinderboek gemaakt en we kochten een oplage op om te verkopen, maar dat bleek al snel ingewikkeld te zijn. Binnenkort maken we nog een plan. Ik zie het als een uitdaging om in een commerciële setting iets te creëren wat ik zelf interessant vind en dat in de wereld te laten bestaan. Dat is ook een leerschool. Maar geld verdienen met maakt-niet-uit-wat-het-is-als-het-maar-wat-oplevert, werkt bij mij niet.

In de jaren negentig waren jullie direct bekend. Wat onderscheidt jullie van andere ontwerpers en hebben jullie een eigen stijl?

EB: Een generatie voor ons had je al ontwerpcollectieven als Wild Plakken en Hard Werken, groepjes die samenwerkten onder een naam.

WE: Ik denk dat wij sympathiek werden gevonden als personen en dat de dingen die we maakten goed vielen, het is een combinatie. Wij hadden geen stijl vonden we, maar we werden wel sober genoemd. Mensen hebben nu eenmaal de neiging om ergens een stijl van te maken of een etiket op te plakken.⁵

EB: Vorm voerde bij ons niet de boventoon, de vorm kwam in onze optiek voort uit de inhoud. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Studio Dumbar, die in die tijd duidelijk een eigen vorm en een eigen gezicht had. Dat werk was heel herkenbaar, dat was bij ons niet zo en we zetten ons daar ook wel tegen af. Elk ding had zijn eigen kleur, zijn eigen vormtaal, ingegeven door inhoud. We wilden niet de vorm als middel.

⁵ Bijvoorbeeld door Carel Kuitenbrouwer, 'Stilte na de storm. Verschuivingen in ontwerpcultuur', *Industrieel Ontwerpen* (1993) nr. 3, pp. 40-43, later gepubliceerd als 'The New Sobriety', *Eye Magazine*, 5 (1995) 17; Gerard Unger, 'No to Austerity', *Eye Magazine* 3 (1993) 10, www.eyemagazine.com.

PK: We voelden ons verwant met mensen die in onze buurt verkeerden en van onze leeftijd waren. Maar of we nou heel anders waren?

RT: In de jaren negentig was studio Dumbar beeldbepalend. Daar gingen wij niet in mee.

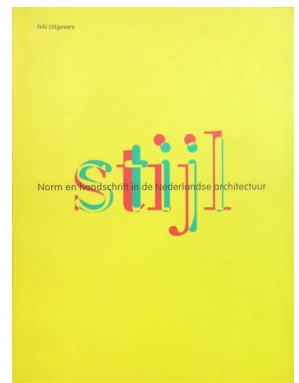
PK: Ik bedoel onze leeftijdsgenoten, ontwerpers als Lex Reitsma, Mart Warmerdam, Linda van Deursen, Armand Mevis en Irma Boom, die qua opvatting over het vak niet heel ver van ons af stonden.

RT: Maar zij verzetten zich destijds misschien ook wel tegen de tijdgeest van toeters en bellen en prullaria. Voor ons was het niet zozeer een bewuste keuze, maar wij kwamen van een kunstacademie die vooral gericht was op de inhoudelijke kant van het verhaal en niet specifiek op een stijlopvatting. Die benadering was in die tijd een nieuwe beweging.

PK: Het was een slingerbeweging. De Dumbar-tijd was die van het post-modernisme. Boeken werden scheef gemaakt, alles was mogelijk, heel vrij, maar ook met veel nadruk op de buitenkant, het uiterlijk en de vorm. Onze opleiding ging niet zo zeer over soberheid, maar benadrukte wel efficiëntie, dat je direct en efficiënt ontwerpt om je doel te bereiken zonder dat de vorm de inhoud overheerst. Misschien leidt dat tot kaalheid en soberheid – op een gegeven moment zijn we zo weggezet. Dat stigma is ons meer opgeplakt dan dat we dat zelf vonden. Zeker Wouter had daar grote problemen mee, die vond het echt flauwekul.

RT: In die tijd hadden ontwerp bureaus een bepaalde naam en een stijl die succesvol was. Een klant ging dan naar zo'n bureau omdat hij ook iets in die stijl wilde. Zo hebben wij ons nooit kunnen en willen profileren. Er kwamen wel opdrachtgevers naar ons vanwege iets wat we gemaakt hadden, maar niet omdat ze iets soortgelijks wilden. We werden altijd heel erg gestimuleerd om bij elke opdracht weer opnieuw te beginnen.

PK: Stijl kwam op de academie niet aan de orde, maar als je langer werkt ontstaat de stijl bijna als vanzelf en wordt het een soort handschrift wat bij je hoort. Er was de discussie tussen Jan van Toorn en Wim Crouwel. Bij Crouwel was de inhoud niet belangrijk, het medium moest perfect zijn en elke boodschap in dat medium moest goed gecommuniceerd worden. Jan van Toorn had een hele andere opvatting. Volgens hem moest de ontwerper, als medium tussen de zender en de ontvanger, zijn eigen opvattingen, zijn maatschappijkritiek mee vormgeven. Je moest dus laten zien wie de zender is, zodat degene die de boodschap krijgt weet dat hij gemanipuleerd wordt, of in ieder geval dat hij weet dat die boodschap niet neutraal is. Die twee opvattingen botsten. Grappig genoeg zie je als je nu terugkijkt, dat die stijl opvattingen niet zo ver van elkaar vandaan liggen en dat Crouwel, zeker in het begin, heel erg lijkt op de vroege Van Toorn. Door mijn achtergrond – ik ben een beetje een linksig type – lag mijn voorkeur meer bij Jan van Toorn. Maar naarmate ik langer in het vak gewerkt heb, kreeg ik meer waardering voor Wim Crouwel, zeker voor dat vroege werk waar nog scherpe kantjes aan zaten. En ik begon de opvatting van Van Toorn een beetje opdringerig te



Het boek Stijl/Style
1993 voor het NAI.

vinden. Ik ben naar een lezing van hem geweest maar kon er helaas geen touw aan vastknopen. Het is heel interessant wat hij allemaal doet, maar inhoudelijk volg ik het niet. Maar hij heeft prachtige dingen gemaakt, ik was groot fan van hem.

RT: Die polemieken was heel erg gaande in de tijd dat wij op de academie zaten.

PK: En er was nog een andere polemieken, die tussen Piet Schreuders en Wim Crouwel in 1979. Wim Crouwel was de kop van jut.

RT: Bij Crouwel gaat het ook erg over een ontwerpmethodiek, die hij tot in de kleinste finesses heeft verfijnd en toegepast en die hij altijd trouw is gebleven. Naarmate je langer werkt, ontkom je er niet aan dat je ook een eigen methodiek ontwikkelt en een verwantschap met zo'n manier van werken. Het hoeft niet dezelfde methodiek te zijn, maar het kan bijvoorbeeld gaan over de organisatie van het ontwerpproces.

PK: Ik denk dat onze methodiek niet heel ver van Crouwel vandaan ligt, maar Crouwel is veel strenger als modernist. Van ons vieren ben ik misschien de strengste. Bij de anderen zie je meer losheid en vrijheid in keuze van letters en beeld, en de omgang ermee. Crouwel beperkt zich als modernist tot schreefloze letters en gebruikt nooit een letter met schreeven. Ik vind het leuk dat hij dat niet doet, maar het heeft ook iets heel stars. Dat heb je bij ons niet. Daar zijn we lossier in.

Hoe zou je jullie handschrift typeren?

PK: Die economie van middelen. Als je een doel wilt bereiken zet je niet drie middelen in maar twee of een, om het zo helder en zo sterk mogelijk te doen. Zoals Goethe zei: *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*. [Vertaling: 'In de beperking toont zich de meester'.] Het ligt tegen de eenvoud aan.

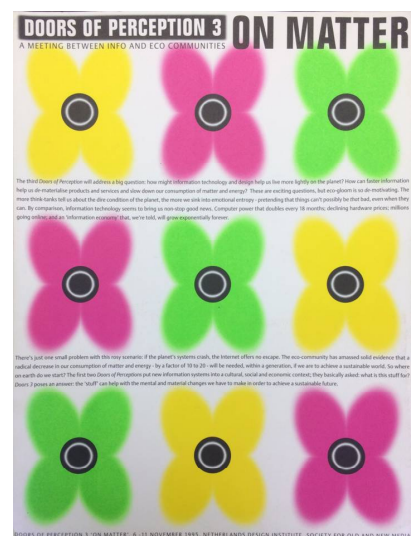
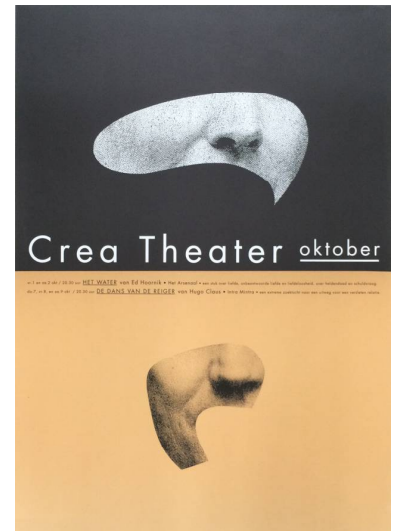
RT: Naarmate je langer werkt, kom je steeds meer tot iets kernachtigs en laat je wat overbodig is buiten beschouwing. Dat is voor mij geen vooropgezette stijlopvatting geweest.

PK: Vroeger zag ik een tegenstelling tussen stijl en inhoud. Dat is veranderd. Ik denk tegenwoordig dat stijl ook een drager van inhoud kan zijn of ten minste van een gevoel, maar dan op een veel abstracter niveau. Ik ben me er meer bewust van dat de manier waarop je de dingen doet ook een boodschap kan uitdragen. Ik vind het ook minder belangrijk om je tussen de zender en de ontvanger in te werpen met een expliciete boodschap en het toevoegen van je eigen verhaal. Je eigen verhaal zit wat mij betreft veel meer in de manier waarop je werkt, de stijl die je hanteert en je handschrift. Ik denk dat het ook een soepeler manier is om in het ontwerpveld te werken. In plaats van een extra laag eraan toe te voegen is het de manier van werken en daardoor wordt het ook veel organischer.

RT: Omdat je telkens met andere mensen te maken hebt is je werkwijze per opdracht verschillend. De een vraagt een andere benadering dan de ander en dat levert dan iets anders op.

Hoe verdelen jullie de opdrachten die binnenkomen en was dat vroeger an-

Affiche voor Crea (1995-96) en voor conferentie The Doors of Perception van het Vormgevingsinstituut, 1995.



ders?

EB: Helemaal in het begin hebben we letterlijk dingen samen gedaan. De zestien pagina's van het krantje van Desmet deden we met z'n vieren. Dat kun je je nu niet meer voorstellen. Langzaam maar zeker zijn we individueler geworden binnen ons samenwerken. De dingen komen traditiegetrouw binnen bij de persoon die al jaren bezig is voor of een relatie heeft opgebouwd met de opdrachtgever. Als Wouter al heel lang met iemand werkt, zou het gek zijn als ik dat ineens zou gaan doen. Als er nu iets nieuws binnenkomt ligt het in het midden en kijken we wie tijd heeft, wie werk nodig heeft en wie er zin heeft, en proberen we dat een beetje aardig te verdelen.

Doen jullie allemaal verschillende dingen of hebben jullie als bureau of onderling bepaalde specialismen? Ontwerpen jullie ook websites?

EB: Bij ons is het niet zo dat de een heel goed is in dit en de ander in dat. We hebben geen specialismen.

RT: We ontwerpen weinig websites.

PK: In het technische zijn we niet heel goed. We hebben ooit onze eigen website gemaakt, maar dat werkte niet goed en toen hebben we iemand anders gevraagd dat te doen.

RT: Ik vind die website van ons nog steeds goed, alleen zijn we niet goed in het bijhouden daarvan. Het ontwerpen van een website of een goed boek heeft veel met elkaar gemeen. Ze gaan beide over vormgeving. Het probleem is dat je de technische kant van de zaak niet goed beheerst.

PK: Daar ben ik het niet mee eens. Die wereld is zó veel verder ontwikkeld... de dingen die wij hebben gedaan, hebben niks met de websites van tegenwoordig te maken of met apps en zo.

RT: De websites waar ik mee te maken kreeg heb ik heel simpel als vaste prints ontworpen. Gewoon vanuit een idee over hoe de pagina's eruit zouden kunnen zien op een site. Met die ontwerpen kun je vervolgens een gesprek aangaan met de mensen die de site gaan ontwikkelen, die de achterkant ervan bouwen. Dan merk je dat er dingen overlappen, dat er overeenkomstige kwesties zijn. Maar we hebben met websites niet zoveel affiniteit en we zien het als een gelopen race, omdat er zoveel mensen na ons van de academie zijn gekomen die *digital born* zijn. Toen wij les kregen kwamen de computers in de laatste fase de leslokalen binnen, maar de docenten – toen even oud als wij nu – gingen die stap niet meer zetten. Ze bleven nog een tijdje doorpruttelen met wat ze deden en haalden er misschien een jongere assistent bij die hun gedachtegoed om kon zetten naar de Apple, maar ze gingen zelf niet achter de computer zitten. Je ziet nu vergelijkbare processen. Je kunt je met websites bezighouden, maar dan moet je de expertise in huis halen.

PK: Het is een op zichzelf staande wereld geworden. Ik denk niet dat boeken zullen uitsterven. Ik denk dat het grafisch ontwerpen er een apart specialisme bij heeft gekregen. Het heet geen grafisch ontwerpen, maar interactief ontwerpen. Het gaat om heel andere processen. Je moet heel anders denken.

RT: In de beginfase van het internet was het rommelig. Dat is zich nu heel duidelijk aan het differentiëren. Nu zie je niet alleen dat het een totaal andere wereld is in hoe het werkt, wat het kan, wat het doet, hoe het functioneert in de samenleving, maar ook dat de mensen die het maken een totaal andere achtergrond hebben.

PK: Als wij nu zouden beginnen, zouden we waarschijnlijk kiezen voor twee poten in het bureau. Wij doen allemaal hetzelfde en dat is onhandig. We hadden beter twee mensen kunnen hebben voor digitale ontwerpen, dat zou een enorme aanvulling zijn.

Werken jullie ook weleens in duo's en kun je dat met een voorbeeld toelichten?

EB: Het boek *Anne Frank. Dromen, denken, schrijven* (2016) voor de Anne Frank Stichting ontwierpen

Wouter en ik samen omdat wij op dat moment werk nodig hadden. De opdracht was een beeldverhaal van het leven van Anne Frank, een fotoboekje. Het oude fotoboekje wat ze hadden, was gedateerd en had een opfrisbeurt nodig. Bovendien veranderden er allerlei dingen qua rechten en was er gedoe met Zwitserland waardoor het boekje helemaal op de schop moest. Het was bedoeld voor een groot publiek, dat is leuk en het onderwerp is ook bijzonder.

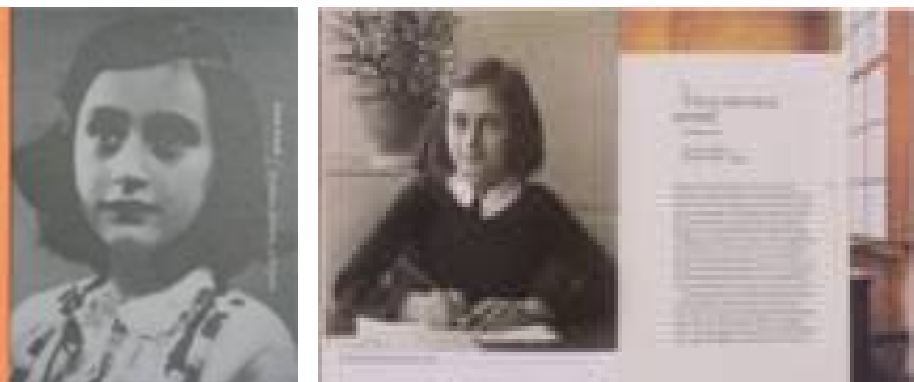
WE: Het heeft een heel mooie functie in de maatschappij dus is het prettig daar je best op te doen en er iets moois van te maken. Maar eerst moesten we de opdracht nog krijgen. Er waren drie/vier andere bureaus waarmee we concurreerden. We moesten komen praten en de opdrachtgever overtuigen.

EB: We moesten ook een offerte maken en over de aanpak praten. Er was geen harde deadline, we hebben er een aantal maanden aan gewerkt, zij het niet continu.

WE: De opdrachtgever was super-enthousiast, tijdens het proces al. We werkten heel prettig samen met de redactie; ideeën, reacties en suggesties klikten. Dat bleef stromen, bleef creatief, in plaats van elkaar te beperken, we bleven in het enthousiasme en deden het ook echt samen. Vormgeving en redactie liepen mooi in elkaar over en vulden elkaar aan. We spraken samen over de fotoregie en oplossingen.

EB: We kregen heel erg de vrije hand en konden een mooi storyboard maken.

WE: We waren minder afwachtend en namen initiatieven: 'wat zou je ervan vinden als we het zo zouden doen', dus dan creëer je ruimte en zit je sneller op het goede spoor. Dat viel goed en dan krijg je een goede dynamiek, sluit iedereen daarop aan en ontwikkel je het samen verder.



Het boek *Anne Frank / dromen, denken, schrijven* (2016) geeft een beeld van Anne's leven en laat zien hoe zij veranderde van een meisje dat droomde van een carrière in Hollywood in een serieuze schrijfster. Het boek, geschreven door Menno Metselaar, is rijkelijk geïllustreerd met foto's en historisch materiaal (afm. 21,2 x 16,8 cm). Er zijn vier verschillende papiersoorten gebruikt.⁶ Uit het juryrapport Best Verzorgde Boeken 2016: 'De gekozen typografie laat het boek prettig lezen. Voor ieder is er wat wils, wie niet wil lezen kan plaatjes kijken of de frequent toegepaste, Japanse boekpagina's openscheuren. Het is voor een groot publiek gemaakt en het is tijdloos. Over tien jaar is het nog steeds een fraai boekje. De bezoeker van het Anne Frank Huis neemt een mooie verzameling materiaal mee naar huis en daarmee voorziet het in een behoefte.'⁷

Ontwerpen jullie ook omslagen van bijvoorbeeld fictieboeken?

EB: Dat hebben we wel gedaan, lang geleden. De laatste waren voor Meulenhoff, waar we ook fondслиjsten en een catalogus voor maakten. Voor Rainbowpockets ontwierpen we een fondscatalogus.

WE: Omslagen zijn leuk werk omdat je er veel in kunt stoppen. In het begin dacht ik bij elk boek: dat kan ik veel beter. Op een gegeven moment zag je het niveau omhoog gaan, maar er zijn ook veel omslagen waarbij men een mooi plaatje uit de beeldbank heeft geplukt en de titel erin wordt geplakt. Toch worden er mooie dingen gemaakt en kunnen ontwerpers er ver in gaan. Voor mij is het omslag 50 % van een boek, zeker bij een leesboek. Ik vind het interessant om erin te leggen waar het boek volgens jou over gaat. Het honorarium is een niet erg hoog standaardbedrag, waardoor omslagen meer een zaak van liefdebberij

⁶ <https://www.monsterkamer.nl/projects/anne-frank-dromen-denken-schrijven/>.

⁷ https://www.bestverzorgdeboeken.nl/nl/current/selectie/?book_id=732&edition_id=16.

worden, hoeveel energie stop je erin. Dat budget is beperkt, maar dat wil niet zeggen dat het niet heel leuk is om te doen.

Ik kwam een artikel tegen waarin stond dat schrijfster Helga Ruebsamen in 1996 boos was op jullie opdrachtgever Aida Nederland, de organisatie die opkwam voor kunstenaars die moesten vluchten vanwege hun politieke overtuiging. Zij zou optreden en wilde niet met haar naam op een affiche staan met een foto van Saddam Hussein. Ze vond jullie ontwerp niet goed omdat er uitleg bij nodig was.⁸ Wie heeft deze posters ontworpen en wat was de opdracht?

PK: Ik. Helga Ruebsamen dacht dat Joseph Plateau een alias was, echt paranoïde. Tegenwoordig zou ze ons zo op internet kunnen vinden, maar in die tijd kon dat niet. De opdracht ging over Irak en alle groepen die door Saddam Hussein onderdrukt werden, met name de ballingen in Nederland. Die ballingen waren onderling ook met elkaar in strijd, ze konden elkaar niet luchten of zien. Zij werden allemaal door Saddam Hussein onderdrukt en uitgemoord, maar vreemd genoeg gunden ze elkaar het licht in de ogen niet. Toen heb ik vier affiches gemaakt waarin Saddam Hussein de enige constante factor was. En niet al die mensen, die werden als het ware door hem ontkend. Ik had foto's van affiches met demonstrerende mensen gemanipuleerd, waar hij als enige positief op stond, en de rest van de foto was negatief. Daar werd zij heel boos over. Zij las het op een andere manier dan ik bedoeld had. Herman Divendal van Aida voorzag mij van informatie en daaruit ontwikkelde ik dat idee over negatief/positief, wat hij vervolgens omarmde. Dus hij twijfelde niet aan die campagne.



RT: Je soleert niet. Het is een samenwerking. Ik wil me niet onttrekken aan mijn verantwoordelijkheid als ontwerper, maar zoiets komt nooit bij de drukkerij vandaan zonder dat heel veel mensen zich ermee bemoeid hebben. Met deze serie is dat ongetwijfeld het geval geweest. Een jaar daarvoor hebben we voor Herman een andere serie affiches over Iran gemaakt waarbij hij twee campagnes had bedacht: eentje die het regime zou kunnen accepteren en eentje waar ze het absoluut niet mee eens konden zijn. Hij wilde bepaalde kunstenaars per se naar Nederland halen, maar die konden niet komen als ze op het affiche stonden dat het regime niet zou accepteren. Er werd heel strategisch gedacht. Het was niet de bedoeling dat dat naar buiten kwam. Op een affiche stond AIDA, op de andere werd dat helemaal niet genoemd.

Wat vind je ervan als iemand dan zo reageert? Is dat vervelend of is die aandacht juist fijn?

PK: Ik vind het vervelend als iets verkeerd begrepen wordt en ik vraag me dan af of het een goed ontwerp

⁸ Truus Ruiters, 'Helga Reubsamen is "knap pissig" op Aida', *de Volkskrant*, 15 november 1996. <http://academic.lexisnexis.nl.proxy.uba.uva.nl:2048> (geraadpleegd op 3 maart 2018).

is. Ik had geen boze opzet, ik ben geen Saddam Hussein-liefhebber. Ik dacht dat het ontwerp heel duidelijk was, maar het blijkt dat mensen bij het lezen van beelden niet alles goed begrijpen, zeker als een affiche niet eenduidig is. Dat was mijn bedoeling ook niet, het ging wel degelijk om een laag waar kritiek op de ballingen in zat. Dat iedereen tegen Saddam was leek mij zonneklaar, maar dat die mensen het niet met elkaar eens konden worden en elkaar in de haren zaten, vond ik heel ernstig. Herman had grote problemen om ze op een lijn te krijgen. Mijn idee was om dat ook in beeld te brengen, maar blijkbaar is dat niet afleesbaar. Helga was daarvan niet op de hoogte. Je moet oppassen met beeld, het is soms lastig. Het zijn geen woorden. Dit zou ik tegenwoordig anders aanpakken. Toen was dit een expliciete inbreng van Plateau en van mij, die tussen het verhaal geschoven werd als een extra laag en dat verwarde blijkbaar. Ik weet nog steeds niet of het goede affiches zijn. Als iemand het zó anders ziet, is het misschien verkeerd gegaan en ga ik er aan twijfelen.

RT: Je ontkomt er niet aan dat je zo nu en dan iemand tegen de schenen trapt. Zoiets zou nu een enorme rel worden. Het zou de sociale media in gaan en voor je het weet komt hier een baksteen door de ruit. We hebben ons daar nooit zo mee bezig gehouden, maar er zijn wel discussies geweest. Ik kan me een serie affiches herinneren voor een programma met gay-films voor Desmet. Dat draaide elk weekend en heette Gay Cinema. We hadden een affiche gemaakt met een naakte man en de organisator vond dat een fout beeld, en was beledigd. Dat was *not done*. Maar dat is juist zo leuk aan affiches maken, zeker in die tijd. Als we nu een affiche voor het Filmmuseum ontwerpen, komt de organisatie van de tentoonstelling vaak al met uitgekristalliseerde beelden. Maar dit zijn opdrachten waar je eigenlijk een heel complex verhaal moet verbeelden en negen van de tien keer komt de opdrachtgever niet met een plaatje, maar vraagt hij/zij of we eens kunnen kijken en een idee hebben. Dat ligt heel erg in het verlengde van de manier waarop we zijn opgeleid. Een complex verhaal moest je op een heldere, prikkelende manier zien te verbeelden met een eigen idee en eigenzinnig beeld. Je leerde wel wat over letters, maar je werd als een halve kunstenaar de wereld in gesmeten. Ik zie nu hoe lang geleden het is dat we dat soort werk maakten. Tegenwoordig is het ontwerpen van affiches toch vooral werken met aangeleverde plaatjes en nog even kijken hoe de tekst erbij past en welke letter er op aansluit.

PK: Er is ondertussen een hele communicatiewereld ontstaan. Alle bedrijven hebben communicatiemedewerkers. Op de universiteiten kwamen er communicatiewetenschappen en die mensen zitten bij alle bedrijven en alle culturele instellingen. Het zit overal vol met vrouwen die communicatiewetenschappen hebben gestudeerd. Wat de ontwerper gevraagd wordt is voor een deel al voorgekookt. Ze hebben daar ideeën over, ze zitten er veel dichter op en ze zijn zich veel bewuster van hoe ze overkomen in de media. De naïviteit in dat Aida-ontwerp – dat je iets doet en er dan van schrikt – dat komt tegenwoordig minder voor.

Als jullie zo'n opdracht weer zouden krijgen, zonder dat dit voorgekauwd is, zouden jullie die dan aannemen?

RT: Sterker nog, we zouden die met open armen ontvangen. We kunnen dat en we hebben het jarenlang gedaan, maar het is tegenwoordig veel minder aan de orde, ook omdat we als bureau gerenommeerder zijn. We krijgen steeds meer te maken met bedrijven waar twee of drie mensen zich met de communicatie bemoeien voordat het hier terecht komt. Als je jong bent krijg je van zulke partijen niet zo snel een opdracht, maar werk je vaak met bedrijven en organisaties die ook net komen kijken en die niet zoveel van tevoren bedacht hebben.

PK: Er is een enorme laag ontstaan tussen de opdrachtgever en de ontwerper. Dat is in de hele maatschappij zo en het is vele malen complexer geworden. In Brussel lopen bijvoorbeeld meer lobbyisten rond dan politici of ambtenaren. Iedereen is zich veel meer bewust van hoe macht uit te oefenen, vooral via de media. Vroeger was de wereld echt veel simpeler dan nu. Ontwerpers spelen daar een rol in, want

zij bedienen de media. Niet dat wij daar helemaal in zitten – wij zijn eenvoudige boekenmakers – maar het is wel iets wat we signaleren.

Hoe zien jullie de toekomst?

EB: Als ik heel eerlijk ben: pittig. We komen uit een royale tijd waar in het culturele veld veel vrijheid was en niet heel uitgesproken commercieel gedacht werd. Nu gaat alles over marktwerking en we zijn niet meer de jongste, de hipste. Ik hoop dat wij voldoende werk zullen hebben in de toekomst. We zijn niet heel handig in strategieën bedenken om werk binnen te halen. Het lijkt mij lastig om gewoon lekker aan het werk te blijven de komende jaren. Voor mij was het een manier om je brood te verdienen, dat heb ik altijd belangrijk gevonden, het is niet alleen maar lekker bezig zijn, maar juist dat aspect is spannend. Inmiddels staat er een hele jonge generatie, allemaal leuke ontwerpers, in de steigers om mooie dingen te maken en daar moeten we mee concurreren.

WE: Een toekomst van overleven? Het is logisch dat je je steeds moet aanpassen aan ontwikkelingen in de tijd. Dat maakt het ook spannend, dat je niet zo goed weet hoe het zal gaan. Als je zelfstandig bent ontkom je er niet aan om eigen initiatieven te ontplooien. Wij zijn verwend geweest omdat alles op ons afkwam. De toekomst is mede afhankelijk van zelf achter dingen aangaan en daardoor lichtelijk problematisch.

EB: De groei ging bij ons niet hard, maar langzaam en gestaag, en dat ging goed tot de crisis. Nu zitten we in de tijd erna en is het werk dunner gezaaid.

WE: Je kan twee kanten op: geld verdienen met maakt niet uit wat voor werk, of dingen maken die je heel leuk vindt en proberen daar geld mee te verdienen. Een derde optie is eventueel: geld verdienen los van de passie of van wat ik interessant vind. Die drie manieren lopen in elkaar over en daar moet je een positie in zoeken. Ik ben heel dankbaar dat we 30 jaar lang hebben kunnen doen wat we wilden en leuk vonden, en daarvan konden leven. Maar nu is het een beetje zoeken.

EB: Wat ook enorm veranderd is, is dat 'iedereen' nu kan ontwerpen, simpelweg omdat de programma-tuur voor iedereen bereikbaar is. Toevallig vertelde mijn zoon gisteren over een vriendinnetje dat geïnteresseerd is in ontwerpen. Op internet kun je een opdrachtje krijgen inclusief feedback, bijvoorbeeld: maak een leuk affiche voor dit festival. Hij was daar eigenlijk tegen, maar hij wees haar op sites waar bedrijven om een logo vragen. Iedereen kan dan een ontwerp insturen en daaruit kiezen ze er een. Hij vond het onethisch dat je op zo'n manier allemaal mensen voor je laat werken terwijl maar een persoon er wat aan verdient. Iedereen ontwerpt en heeft een InDesign-achtig programma tot zijn beschikking. Dat is heel anders dan in onze hoogtijdagen. Dat vind ik interessant maar ook verontrustend. Het gevolg daarvan is dat de norm verandert. Mensen zijn heel snel tevreden. Vroeger werden we gevraagd om een visitekaartje te ontwerpen, maar dat doet nu iedereen zelf. De standaard verandert daardoor.

WE: Vroeger was het zo dat je voor het ontwerpen van een boek veel tijd had en er veel correctierondes nodig waren. Dat was een traag en log proces, maar toen normaal. Wij maken nu mee dat het allemaal binnen een week moet. Die hele concentratie en tijdspanne is door de techniek totaal veranderd, maar je wilt ook niet terug naar af.

PK: We zitten nu in de boeken en tentoonstellingen.

RT: Een jaar of tien geleden kwam er een boek uit van de Amerikaanse ontwerper David Carson, tevens uitgever/maker van muziektijdschrift *Ray Gun*. In dat boek blikt hij terug op zijn werk en hij gaf het de titel *The End of Print*. Dat was toen in 1995 een doemscenario wat boven ons bureau en de hele grafische ontwerp-traditie hing. Het was nog niet duidelijk hoe je je geld kon verdienen met de digitalisering. Het geld dat je verdiende kwam van print. Inmiddels is dat idee bijgesteld. Dat boeken verdwijnen zie ik zeker niet gebeuren. De laatste jaren maken we veel boeken bij tentoonstellingen, zelfs voor het Filmmuseum, terwijl het medium film bij uitstek vraagt om bewegende beelden. Toch blijven dat allemaal boeken en in negen van de tien gevallen verkopen die goed. Er blijft een grote behoefte aan geprint materiaal, niet alleen aan boeken, maar ook aan folders en flyers.

We hebben veel ervaring en dat is voor een opdrachtgever een groot pluspunt. Als ze bij ons een opdracht neerleggen, hoe ingewikkeld ook, weten ze dat het altijd goedkomt zolang het binnen ons gebied valt: drukwerk. We hebben inmiddels geleerd hoe je goed met een opdrachtgever om kunt gaan om prettig samen te werken. Dat bepaalt heel erg het succes van een bureau. Dan heb ik het niet over je stijl of hoe uitgesproken je bent als ontwerper, maar over algemeen menselijke kanten. Kun je een verhaal aanhoren, ben je in staat om daar op de juiste manier je eigen verhaal aan toe te voegen, maar vooral ook: kun je het verhaal van die opdrachtgever oppakken en vormgeven, kun je de stress van de planning aan, ben je technisch in staat om een opdracht tot een goed einde te brengen? Dat hebben we allemaal goed in de vingers. Niets ten nadele van de *digitally born*, maar er zijn steeds minder mensen die een boekproductie goed kunnen begeleiden, omdat er tegenwoordig heel veel focus is op de digitale kanten. Daar doen we ons voordeel mee.

Waarin wij vrij uniek zijn, zonder te zeggen dat het goed of slecht is, is dat we als bureau nooit gegroeid zijn. We zijn altijd met z'n vieren blijven werken. Vanaf de catering tot de administratie, de promotie en de acquisitie. Ik denk dat andere bureaus meer met assistenten en stagiaires werken. Bij ons was dat een bewuste keuze. We hadden in de gaten dat we eigenwijs waren en vonden het lastig om dingen uit handen te geven. Het gevaar is dat we alle vier richting de 60 gaan, terwijl het belangrijk is om contact te houden met de tijdgeest. Daar staat en valt het werk dat je maakt mee, en daar moeten we over nadenken als het over de toekomst gaat.

Michelle da Rocha, 2018.

Dit interview kwam tot stand in 2018 op basis van gesprekken op 16 maart (Eliane Beyer en Wouter van Eijck) en 21 maart (Peter Kingma, Rolf Toxopeus) en was een opdracht in het kader van de studentengroep Design modernisme aan de UvA die tot doel had de carrières van grafisch ontwerpers vanaf de jaren negentig te documenteren.

Literatuur over Joseph Plateau:

Marion Burbulla, 'Interview with Joseph Plateau', in: Hefting, Paul (ed.) 1997. *View to the Future*. Maastricht/Amsterdam: Jan van Eyck Academie/De Balie, pp. 123-140.

Carel Kuitenbrouwer, 'Stilte na de storm', *Industrieel Ontwerpen* 9 (1993) 3, pp. 40-43.

Gert Staal, 'Aanmoedigingsprijs voor grafisch vormgevers; blind worden door te veel te zien', *NRC-Handelsblad*, 22 augustus 1991, <https://www.nrc.nl/nieuws/1991/08/22/aanmoedigingsprijs-voor-grafisch-vormgevers-blind-6977595-a1271794>

Fred Vermeulen, 'De vijfde man: De stijl van ontwerperscollectief Joseph Plateau', *Items* 1994, #5, pp. 16-21.

Joseph Plateau zat regelmatig bij de Best Verzorgde Boeken (zie de jaarlijkse catalogi en www.bestverzorgdeboeken.nl). Drie van hen kregen een startstipendium van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Bouwkunst en Vormgeving. In 1991 ontvingen ze de Aanmoedigingsprijs grafische vormgeving van het Amsterdams Fonds voor de Kunst (voorheen de Frans Duwaerprijs geheten).